Giorgio Marchetti

Sociologia dell'arte e obiettività scientifica: un binomio non impossibile

1. *Premessa*

In questo lavoro intendo proporre una soluzione metodologica ad un duplice problema che è stato sollevato da Vera Zolberg a proposito della sociologia dell'arte e che possiamo riassumere nel seguente interrogativo: «Come è possibile condurre un'analisi sociologica sull'arte senza compromettere l'obiettività scientifica della ricerca?».

Questo interrogativo prende origine dalla supposizione che la ricerca sociologica, nel momento in cui viene intrapresa, «intacchi» e condizioni inevitabilmente il suo campo di indagine: il ricercatore, nel momento in cui decide di analizzare il fenomeno artistico, lo condizionerebbe implicitamente apportandovi la sua arbitraria e soggettiva definizione di arte.

Tale supposizione rivela, a mio parere, un errore di fondo. Essa è infatti basata sul falso presupposto che esista, da qualche parte nel nostro universo, l'arte con la A maiuscola: un'arte indipendente dall'operato degli uomini, un'arte che possa fungere da modello per tutti i tipi di arte.

L'arte è invece frutto dell'attività umana e principalmente, un frutto di tipo mentale. Il ricercatore, perciò, per effettuare la sua indagine, deve necessariamente iniziare da ciò che ha a disposizione, vale a dire dalle idee precostituite sull'arte che ha ereditato, dalle sue conoscenze implicite dell'arte, dalla sua diretta esperienza dell'arte e dalla sua concezione di arte. Solo in una fase suc-

cessiva, grazie ai risultati che scaturiranno dalla sua indagine, egli potrà progressivamente e costantemente esplicitare e formalizzare le idee precostituite sull'arte e la sua conoscenza implicita dell'arte: verranno così definiti con sempre maggiore precisione e chiarezza le cause che originano il concetto e la categoria di arte, le modalità con cui essi variano e si modificano, le relazioni che intercorrono con gli altri concetti e categorie, ecc. Il ricercatore contribuirà così, tramite l'esplicitazione della sua conoscenza e l'analisi delle idee precostituite sull'arte, ad ampliare il senso complessivo del concetto di arte.

Alla luce dei più recenti sviluppi della sociologia dell'arte, l'artista diviene il soggetto di indagine privilegiato. In quanto essere umano produttore di *works of art*, egli è il principale riproduttore della categoria e del concetto di arte e, conseguentemente, il principale responsabile nella determinazione e definizione di tale categoria. L'analisi della sua attività, delle sue pratiche e delle sue idee rappresenta per il ricercatore lo strumento di indagine che più di altri permette di sviluppare e approfondire la conoscenza del fenomeno artistico.

2. *Il duplice problema della sociologia dell'arte*

Vera Zolberg, nel suo *Constructing a Sociology of the Arts*, così presenta sinteticamente il duplice problema che la sociologia dell'arte deve affrontare e risolvere:

> mettere a fuoco l'arte è l'aspetto più problematico dello studio sociologico delle arti, perché lo studioso viene spinto a formulare giudizi di valore sulla materia dello studio, mostrando così delle inclinazioni personali (Zolberg, 1990: 248).

Da un lato, abbiamo il problema della definizione di cosa sia l'arte, di chi siano gli artisti, di come sia possibile una classificazione delle arti e degli stili, di quali fenomeni debbano essere inclusi nella categoria di arte, ecc. Dall'altro, abbiamo il problema dell'oggettività della scienza, della necessità per ogni scienziato di mantenere rigorosamente separati i propri gusti personali dallo specifico ambito di ricerca e di non lasciarsi influenzare nelle proprie analisi da considerazioni di carattere strettamente soggettivo e personale.

I due problemi sono certamente interrelati: la difficoltà di definire che cosa debba o meno essere incluso nella categoria di arte, comporta per il sociologo la possibilità di venire meno a quell'obiettività che dovrebbe invece contrassegnare e caratterizzare costantemente ogni impresa scientifica. A causa di tale difficoltà, infatti, egli rischia sia di omettere nelle sue analisi parti rilevanti della produzione artistica che di enfatizzare con improprio ed eccessivo sentimentalismo e acriticità l'attività di alcuni artisti o correnti artistiche a scapito di altri.

Tuttavia, ritengo che il modo in cui la Zolberg associa e accosta più volte nel corso del suo lavoro i due problemi, possa ingenerare falsi problemi e condurre a errate conclusioni. Certamente il sociologo, come ogni altro scienziato, dovrebbe tenere ben distinti i propri gusti personali dal lavoro che svolge: egli dovrebbe interrogarsi su quali siano le condizioni che portano alla formazione dei fenomeni che sta studiando, su quali siano le condizioni che ne determinano lo sviluppo e l'evoluzione, senza però esprimere un giudizio sul valore positivo o negativo dei fenomeni stessi[1]. Nessuna scienza è però possibile senza presupposti: non si dà una scienza senza l'assunzione di preventivi livelli di osservazione, punti di vista o senza le *Wertideen* del ricercatore. Lo scienziato deve necessariamente compiere delle scelte di campo: entro questo campo, e solo entro di esso, il ricercatore procede a studiare, comparare, analizzare, verificare, provare[2].

Il campo di indagine scelto dal ricercatore può essere approntato e costruito dal ricercatore stesso; tuttavia, la maggior parte delle volte egli adotta dei campi già elaborati e approntati da altri scienziati, filosofi, studiosi. Il ricercatore si deve comunque sem-

[1] Su questo punto, cfr. Weber: «Tutte le scienze naturali danno una risposta a questa domanda: che cosa dobbiamo fare *se* vogliamo dominare *tecnicamente* la vita? Ma se vogliamo e dobbiamo dominarla tecnicamente, e se ciò, in definitiva, abbia veramente un significato, esse lo lasciano del tutto in sospeso oppure lo presuppongono per i loro fini» (Weber, 1919: 26-27).

[2] Cfr. Weber: «Ogni conoscenza della realtà culturale è sempre [...] una conoscenza da particolari punti di vista. [...] Sebbene sempre ricorra l'opinione che sia possibile "assumere dalla materia stessa" quei punti di vista, ciò deriva dall'illusione ingenua dello specialista il quale non riflette che egli ha dapprima isolato, in virtù delle idee di valore con cui si è inconsapevolmente accostato alla materia, un ristretto elemento di una assoluta infinità come quello che solo lo riguarda per la sua trattazione» (Weber, 1922: 97).

pre basare su dei presupposti più o meno impliciti, fosse anche solo per dimostrarne l'inconsistenza e contraddittorietà: infatti, egli deve sempre partire da un sapere diffuso, da un insieme e da un sistema di categorie già ben determinato e assodato, da una lingua avente specifiche regole, da parole aventi certi significati.

La presenza, in qualsiasi impresa scientifica, di presupposti e punti di vista non ne pregiudica o compromette assolutamente l'esito, ma, anzi, ne costituisce e determina la necessaria base di sviluppo. Come ci ricorda Weber, l'iniziale presenza nella ricerca scientifica dei punti di vista e delle idee di valore non implica che essa dia luogo solo a prodotti i quali siano soggettivi, nel senso che valgono per l'uno e non per l'altro. Al contrario,

> ciò che diventa oggetto dell'indagine, ed in quale misura questa si estenda nell'infinità delle connessioni causali, è determinato solamente dalle idee di valore che dirigono il ricercatore e la sua epoca; nel «come?», vale a dire nel metodo della ricerca [...] il «punto di vista» a cui si ispira è determinante per l'elaborazione degli strumenti concettuali che egli impiega – mentre nel modo della loro applicazione il ricercatore è di certo, qui come ovunque, vincolato alle norme del nostro pensiero (Weber 1922: 100).

Ovviamente, affinché l'indagine del ricercatore abbia validità scientifica, sia cioè ripetibile e verificabile intersoggettivamente, deve avvenire in un campo le cui coordinate siano determinate e definite il più chiaramente possibile fin dall'inizio. Solo così, dichiarando apertamente e precisamente quali siano le regole del gioco, quale sia il perimetro di indagine, sarà poi possibile a chiunque e in qualunque momento ripetere l'esperimento, rifare quanto è stato fatto, verificarne gli esiti: il che costituisce l'essenza del procedimento scientifico. Come ci indicano i metodologi, lo sforzo maggiore che deve essere compiuto dal ricercatore in qualsiasi impresa scientifica, è quello di riuscire a controllare il più possibile, mantenendole costanti o escludendole, tutte le potenziali fonti di variazione delle cause del fenomeno analizzato[3]. Il che significa che egli deve cercare di rendere il più possibile esplicite le condizioni che concorrono a determinare, definire e costituire il fenomeno stesso. Tra queste vi sono tutte quelle assunzioni che il ricercatore fa solitamente in modo implicito o inconscio, quali ad esempio le generalizzazioni derivanti dalla psicologia del senso comune o quelle sulla natura della coscienza[4]. È ovvio infatti che l'assunzione di postulati, ad esempio, psicologici diversi, porti il ricercatore a trovare associazioni causali diverse[5]; così pure, assunzioni diverse riguardo al ruolo dell'osservatore nella produzione della conoscenza, conducono a schemi esplicativi diversi[6]. Bisogna, inoltre, tenere in considerazione il fatto che, in particolar modo nel caso delle scienze umane, le assunzioni implicite e i presupposti non dichiarati del ricercatore possono influenzare direttamente il soggetto sperimentale[7]: di conseguenza, viene introdotta un'inevitabile e subdola distorsione nell'esperimento e nell'analisi proprio da chi ne dovrebbe garantire la massima obiettività e trasparenza. In questo caso, è quindi a maggior ragione necessario che il ricercatore cerchi di esplicitare e dichiarare le sue assunzioni, al fine di garantire e salvaguardare la bontà e correttezza del suo lavoro.

Pertanto il ricercatore, proprio per conferire una maggiore validità scientifica al suo operato, deve sempre cercare di dichiarare esplicitamente sin dall'inizio quali siano i presupposti teorici, culturali, psicologici, sociali, ecc. su cui si basa: solo così potrà mettere in grado chiunque di verificare e controllare in modo preciso

[3] Cfr. Smelser: «In conclusione, tutti i metodi per il conseguimento della conoscenza scientifica hanno in comune l'intento di controllare le ipotetiche fonti di variazione all'interno delle condizioni causali, mediante la trasformazione delle variabili operative in parametri e viceversa» (Smelser, 1976: 219).

[4] L'importanza di definire e sapere quali siano le assunzioni fatte dal ricercatore, si pone in modo particolare più per le scienze umane che per le scienze naturali. Cfr. Bruschi: «Nelle scienze naturali, il mutamento della prospettiva culturale non ha prodotto effetti significativi. In queste discipline, la riflessione sulla scienza è ormai separata dall'attività dello scienziato. Il metodo è divenuto così intrinseco alla cultura della sua comunità da non richiedere più un'esplicitazione semantica [...] Non così nelle scienze sociali, dove condividere o meno certe posizioni filosofiche a volte significa operare diversamente» (Bruschi, 1996: 245).

[5] Smelser (1976) riporta diversi esempi in proposito.

[6] A questo proposito, si pensi ad esempio ai differenti approcci alla ricerca sociologica di Weber e Durkheim dettati dalle differenti assunzioni epistemologiche. Cfr. Smelser (1976).

[7] Così si esprime in merito Cornoldi: «Se due sperimentatori o due ambienti hanno maturato concezioni e aspettative diverse è [...] difficile che esse in qualche modo non arrivino ad un soggetto sperimentale che vive in quello stesso ambiente. Le forme di influenzamento possono [...] essere varie e sottili e prescindere dall'azione diretta dello sperimentatore» (Cornoldi, 1995: 198).

e accurato la bontà delle sue analisi. Allo stesso tempo, metterà al riparo se stesso dalle critiche di chi, come la Zolberg, intravvede il pericolo dell'intrusione dei gusti e dei giudizi di valore personali nell'attività scientifica. Come abbiamo visto, non si tratta tanto di un'indebita intrusione, quanto di una presenza necessaria. Anche il solo fatto di appartenere ad una certa area linguistica anziché ad un'altra, di appartenere ad una determinata civiltà, di aver avuto una certa educazione, ecc., ci condiziona inevitabilmente nelle nostre scelte, nel modo di porre le domande, di proporre le spiegazioni e di ricercare i nessi causali. Perciò, al ricercatore non rimane che prendere atto dell'inevitabilità di questa presenza e cercare di rendere manifesti il più possibile, parametrizzandoli, tutti i presupposti che guidano la sua attività. In quest'opera di esplicitazione, razionalizzazione e formalizzazione, il ricercatore è aiutato e sorretto dalla metodologia, la quale fornisce una serie di principi, di regole sistemiche e di procedure atte a minimizzare le ambiguità e i margini di errore, ad ottimizzare sul piano dell'efficacia e dell'efficienza le operazioni e a potenziare la «forza argomentativa» dell'attività scientifica[8].

Bisogna comunque tener presente che anche la metodologia, a sua volta, non è completamente «neutra», nel senso che non è del tutto indipendente dalle varie teorie, assunzioni o ipotesi che essa dovrebbe contribuire a convalidare o confutare. Come ci ricorda Guerra:

> i «dati» non esistono indipendentemente da una qualche domanda o interrogativo o problematica che fa sì che un certo aspetto della realtà diventi appunto un dato. La teoria impiega un metodo per far comparire i fenomeni che la interessano e il metodo, in questo senso, partecipa attivamente alla costruzione del dato. La procedura di definizione degli oggetti coincide con la metodologia per cui si può affermare che non c'è prima l'oggetto e poi la metodologia di studio, ma che oggetto e metodologia sono strettamente intrecciati: non c'è di per sé una metodologia che rende automaticamente «scientifico» un oggetto (Guerra, 1997: 82).

La scelta di un metodo dipende sempre dalle assunzioni epistemologiche che vengono volta a volta fatte: già il solo adottare, ad esempio, una procedura sperimentale basata sulla ripetitività degli eventi implica l'assunzione dell'ipotesi che gli eventi siano

[8] Cfr. Bruschi (1996).

ripetibili; il che, a sua volta, implica un'assunzione di tipo teorico-filosofico sulla natura degli eventi stessi. Risulta pertanto illusorio credere o sperare nell'assoluta neutralità del metodo e della metodologia. È al contrario più sensato concepire la metodologia come un «magazzino di know how per il ricercatore»[9]: un magazzino che è frutto di una determinata esperienza (che è, a sua volta, frutto di determinati credi filosofici o teorici) e che è atto a razionalizzare, regolamentare e migliorare l'efficienza e l'efficacia delle varie operazioni in determinati contesti e con determinati presupposti e assunzioni. La metodologia, pertanto, non può da sola – disgiunta cioè dalla necessaria consapevolezza dei limiti su cui essa si costituisce – rappresentare una garanzia di assoluta imparzialità. Essa va piuttosto intesa quale strumento che, dati certi presupposti e teorie, permette di ottimizzare le operazioni e le procedure, di minimizzare gli errori e di ridurre le ambiguità. Solo mantenendo una simile consapevolezza, si può fare un uso adeguato e non ingannevole della metodologia.

La preoccupazione espressa dalla Zolberg è avvertita anche dagli psicologi. Per esempio, Argenton sostiene che:

> Quando intraprende le sue indagini in campo artistico, lo psicologo si deve «spogliare» non solo dei suoi personali gusti, preferenze, passioni ed eventuali idiosincrasie in fatto d'arte, ma si deve anche liberare dalla concezione che gli deriva dalle sue esperienze e dalle sue conoscenze in proposito, sostituendola con una intelaiatura – un *frame* – esclusivamente neutra del fenomeno. È questa, ripeto, un'ovvia, ma cruciale norma che vale sia per chi fa ricerca in questo ambito, e non solo in questo ambito, sia per colui che opera nei campi applicativi della psicologia: clinico, educativo, sociale, ecc. Se la prima parte di questa operazione può essere abbastanza facile, più arduo è annullare o accantonare, essendo profondamente radicata nel nostro patrimonio cognitivo, la propria concezione di arte, in modo che essa non influenzi l'andamento della ricerca e le interpretazioni dei dati con essa ottenuti (Argenton, 1996: 183-184).

Come abbiamo visto, tuttavia, è impossibile per il ricercatore «liberarsi dalle concezioni che gli derivano dalle sue esperienze e conoscenze». Egli deve anzi trarre profitto da esse e dal fatto di possederle: è unicamente grazie ad esse che egli può in qualche

[9] Bruschi (1996: 50).

modo iniziare e sviluppare la sua ricerca, fosse anche solo per criticarle, demolirle o sostituirle con altre più idonee o adatte. Se egli non possedesse tali concezioni, se egli non si basasse su queste categorie precostituite trasmessegli dall'uso comune, non sarebbe nemmeno in grado di formulare alcuna domanda o ipotesi su di esse o sul campo da esse delimitato. Come potrebbe immaginarsi l'esistenza di qualcosa, ad esempio dell'arte, se qualcuno non gli avesse precedentemente trasmesso tale concetto o se egli stesso non l'avesse personalmente elaborato e concepito? Come potrebbe egli «intraprendere la sua indagine in campo artistico», se non avesse in qualche modo definito e instaurato quel campo? E non avviene forse la definizione e instaurazione di quel campo proprio principalmente e necessariamente tramite la sua preventiva costituzione e costruzione concettuale e mentale?[10]

3. *Il progressivo accrescersi della conoscenza*

Per dare il via ad una ricerca o ad un'analisi, da qualche parte bisogna pure iniziare. Nel caso della sociologia dell'arte, bisogna partire dalle definizioni che si hanno a disposizione di arte, artista, bello, creatività, pubblico, stile e delle altre categorie correlate al campo artistico. L'analisi sociologica, intervenendo su queste categorie, analizzando come esse si formano, cambiano, si sviluppano e si evolvono, connettendole alle diverse variabili sociali e studiandone le modificazioni, permette di fissare e stabilire con maggiore precisione il campo di applicabilità delle categorie stesse, il tipo di relazione tra loro intercorrente, le leggi sociali che ne

[10] Simili critiche sono state rivolte da Smelser al metodo positivistico di Durkheim: «Il problema decisivo riguarda la possibilità di liberarsi da tutte le idee precostituite, lasciando che il mondo reale dei fenomeni empirici esprima se stesso. A parte il fatto che questo è psicologicamente impossibile per chiunque sia stato socializzato all'interno di un linguaggio e di un modo di concepire il mondo, la posizione di Durkheim sembrerebbe implicare anche un'impossibilità logica. Data la complessità della realtà empirica e dati gli innumerevoli modi in cui può manifestarsi, come è possibile percepire un singolo insieme di caratteristiche esterne senza selezionarlo attivamente fra tutte le possibilità? [...] E se la necessità della selezione viene riconosciuta, questo non implica, forse, la necessità di qualche idea precostituita da parte del ricercatore? Senza dei criteri che selezionino gli aspetti del mondo empirico, per l'osservazione e la classificazione, il ricercatore non è forse lasciato in una situazione di paralisi metodologica, incapace ad iniziare?» (Smelser, 1976: 84).

governano l'uso e la costituzione. In tal modo, la categoria o il fenomeno analizzato assume, almeno per quanto concerne il suo aspetto sociologico, un contorno più preciso e definito.

Seguendo i classici canali della famiglia, del sistema educativo e culturale, delle ideologie, ecc., l'uso comune trasmette al ricercatore, e a noi tutti, delle categorie precostituite, che talvolta sono solo intuitivamente comprese e afferrate. Il ricercatore parte da queste categorie precostituite; formula su di esse le sue ipotesi in base al settore di indagine a cui appartiene; elabora e conduce le prove e gli esperimenti che gli consentano di verificare e avvalorare le sue ipotesi; modifica eventualmente le sue idee sul fenomeno che sta analizzando; infine formalizza i risultati delle sue ricerche. Le categorie precostituite così analizzate e studiate perdono poco a poco quel velo di mistero ed enigmaticità che le circondava, per acquisire un più nitido aspetto. Sotto questa nuova veste, esse entrano nuovamente a far parte dell'uso comune e costituiscono la base per ulteriori e più approfonditi studi da parte di ricercatori appartenenti alle varie discipline.

In questo progressivo processo circolare caratterizzante l'accrescersi della nostra conoscenza, le categorie si evolvono e assumono continuamente nuova veste. Il ricercatore riveste qui un ruolo fondamentale in quanto è colui che più degli altri permette di spingere sempre più in là i confini della conoscenza. Ciò gli è reso possibile proprio dal fatto che egli ha l'abilità e il coraggio di partire da un concetto precostituito, riconoscendolo come tale, vale a dire come cosa conosciuta unicamente in base all'esperienza diretta; di concepirlo come analizzabile; di metterlo in questione e di sottoporlo ad un'indagine. Nel fare questo, indubbiamente, egli si assume in prima persona la responsabilità e il rischio di andare controcorrente, di contraddire il senso comune, di imprimere un nuovo senso a quel concetto, di svelare degli aspetti fino ad allora impensati, di appalesare non solo gli errori e i limiti dei suoi concetti precostituiti, ma anche quelli della società tutta.

Lo strumento principale che permette al ricercatore di effettuare le sue indagini è la riproduzione[11], e ciò fondamentalmente per

[11] Preferisco usare qui il termine «riproduzione» in quanto ritengo che esso, così come è stato analizzato dalla Teoria dell'Artificiale (cfr. Negrotti, 1990, 1995, 1996, Bertasio, 1996, Zambelloni, 1995), sia più adatto di altri – ad esempio, del

due motivi. Innanzitutto, se il ricercatore è in grado di riprodurre il fenomeno che sta studiando, egli può essere sicuro di aver trovato le leggi che governano e definiscono il fenomeno stesso. In secondo luogo, l'attività riproduttiva permette di scoprire e mettere in evidenza quelle funzioni o prestazioni dell'esemplare che non sono ancora note e, specularmente, di precisare quali siano le regole o gli elementi che determinano le prestazioni già note. Consideriamo ad esempio, per quanto riguarda la scoperta di prestazioni non ancora note, il caso in cui una persona *A*, che svolge una funzione *X* in una certa azienda o organizzazione, venga, per un qualche motivo, sostituita dalla persona *B*. È probabile che la sostituzione metta in luce degli aspetti o delle prestazioni di *A* che non erano precedentemente conosciuti. Infatti, data la molteplicità delle relazioni che una persona può intrattenere con le altre, *A* può non solo aver svolto la funzione *X*, ma può anche aver contribuito a svolgere le funzioni *Y*, *Z*, ecc. In simili casi, è possibile scoprire l'insospettata importanza che *A* rivestiva nella generale organizzazione del sistema, la vastità del suo *know-how*, ecc.

La scoperta che un esemplare svolge una certa funzione, si ha anche nel caso complementare a quello appena citato, quando cioè

termine «ripetizione» (cfr. Vaccarino, 1974, 1988) – a denotare nella sua completezza la specificità del metodo o dell'atteggiamento scientifico. Il termine «riproduzione» comporta, a mio parere, una maggiore ricchezza semantica e, in quanto tale, riesce a cogliere i molteplici aspetti e le varie implicazioni dell'attività scientifica. Infatti, da un lato il termine «riproduzione» indica la capacità di riottenere – ad un dato livello di osservazione – una determinata prestazione di un certo esemplare: il che presuppone necessariamente che si siano *individuate* le componenti e *comprese* le relazioni che costituiscono – a quel livello di osservazione – l'esemplare e che ne determinano la prestazione.

Dall'altro lato, il termine «riproduzione» evidenzia: a) che per «riottenere» quella determinata prestazione, si devono usare mezzi e procedure diversi da quelli caratterizzanti l'esemplare originale; b) che la diversità dei mezzi e delle procedure innesca inevitabilmente degli effetti o prestazioni collaterali nuovi, imprevisti e imprevedibili che tendono ad allontanare e a differenziare, nella sua complessità, l'oggetto riprodotto dall'esemplare; c) che sempre tale diversità di mezzi e procedure comporta l'omissione di alcune prestazioni originali dell'esemplare. I punti b) e c) possono comportare sia l'invenzione di nuove prestazioni, sia la scoperta di prestazioni precedentemente non note, sia la messa in luce di errori, sviste o contraddizioni nei modelli esplicativi correnti.

In tal modo, il termine «riproduzione» pone in evidenza non solo la modalità conoscitiva del procedimento scientifico, ma anche la sua funzione *euristica* e le possibilità che esso offre di *verificare*, *falsificare* e *precisare* le altre teorie.

venga omessa la riproduzione della o delle prestazioni note. Solitamente, ciò è reso possibile grazie alla soppressione – intenzionale o accidentale – dell'organo che genera la prestazione nota: si pensi agli innumerevoli casi riportati dalla letteratura neuropsicologica[12]. Ad esempio, Damasio (1994) analizza i casi di Phineas Gage e Elliot, due pazienti con lesioni alle cortecce prefrontali ventromediane. L'attenta analisi effettuata da Damasio evidenzia che tali lesioni, contrariamente a quanto poteva sembrare ad una prima superficiale valutazione, non comportano solo una palese menomazione nella capacità di provare emozioni e sentimenti, ma anche una decisiva compromissione delle capacità decisionali e intellettive. Da ciò, la sua deduzione:

> sembra che nel cervello umano vi sia una collezione di sistemi coerentemente deputati a quel processo di pensiero orientato verso un fine che chiamiamo ragionamento e a quella selezione delle risposte che chiamiamo decisione, con un'enfasi particolare verso il dominio sociale e personale. La medesima collezione di sistemi è implicata anche nell'emozione e nel sentimento, e in parte è deputata a elaborare i segnali corporei (Damasio, 1994: 118).

Quindi, quell'organo – o «collezione di sistemi» – che è senz'altro implicato in funzioni di tipo «emotivo», si è rivelato, grazie all'omissione riproduttiva di queste stesse funzioni, essere anche deputato a funzioni di tipo intellettivo e decisionale.

Per quanto riguarda le prestazioni già note, invece, l'attività riproduttiva può aiutare a comprendere e precisare con maggiore accuratezza quali siano le regole o gli elementi che le determinano. Si pensi, ad esempio, allo sviluppo che hanno subito gli studi sulla differenza intercorrente tra il tempo fisico e il tempo psicologico[13]. Un esperimento cruciale era stato compiuto in proposito da Wilhelm Wundt all'inizio del secolo. Egli aveva costruito il «pendolo della complicazione» che permetteva di verificare il fenomeno della dislocazione temporale. Con questo strumento, era possibile far scorrere abbastanza velocemente una lancetta lungo un quadrante e produrre un suono di campanello durante il movimento della lancetta. Ai soggetti venne chiesto di indicare in quale punto

[12] Cfr. Damasio (1994) e Shallice (1988a).
[13] Cfr. Vicario (1997).

del quadrante si trovasse la lancetta nel momento in cui veniva udito il suono. La maggior parte delle volte, i soggetti risposero che il suono era percepito in un punto antecedente o successivo a quello reale, e quasi mai al punto giusto.

Il fenomeno della dislocazione temporale ricevette tra le sue prime spiegazioni quella basata sulla differenza di velocità che esiste tra le sensazioni uditive e visive: differenti canali sensoriali hanno differenti tempi di elaborazione dei segnali. Tuttavia, la riproduzione dell'esperimento effettuata da Edgard Rubin (e successivamente perfezionata da Giovanni Bruno Vicario) confutò quest'ipotesi. Egli ottenne infatti la dislocazione temporale nella stessa modalità sensoriale, quella uditiva: un colpo di martello-un colpo di campanello-un colpo di martello. Si cominciò allora a imputare alla dissomiglianza tra gli stimoli, e non più alla diversità dei canali sensoriali, la responsabilità della dislocazione temporale.

La riproduzione, pertanto, rappresenta per il ricercatore un importante strumento euristico, sia per quanto riguarda la scoperta delle funzioni che un dato esemplare svolge, che per la determinazione e definizione delle cause originanti le prestazioni dell'esemplare. Come accennavo in precedenza, bisogna comunque tener presente che, in questo continuo e progressivo processo di espansione e approfondimento della conoscenza, il ricercatore deve pur sempre partire da una qualche concezione, categoria o idea per effettuare le sue indagini; che queste idee o categorie gli sono trasmesse per via culturale; che, in tale veste, esse contribuiscono fortemente a formare e a costituire la sua esistenza e a fornire un senso alle sue esperienze; che, la maggior parte delle volte, almeno sino a quando la loro utilità non si riveli essere limitata o dannosa, esse non vengono analizzate o studiate; che, di conseguenza, la loro validità, utilità ed efficacia viene data per scontata e raramente messa in discussione; che esse, pertanto, permangono nel bagaglio culturale ed esperenziale degli esseri umani sotto forma di conoscenza implicita.

Assistiamo pertanto a un ciclo conoscitivo riguardante le varie concezioni e categorie che può così essere riassunto:

a) Trasmissione, per via culturale, della categoria o del concetto *X* dal soggetto *A* (sia esso persona o istituzione) al soggetto *B*.

b) Costituzione mentale della categoria *X* da parte di *B*: *B* comprende *X* e impara a usarla.

c) Uso della categoria *X* e sua trasmissione ad altri soggetti da parte di *B*.

d) Per qualche motivo (l'uso di *X* comincia a creare dei problemi; le definizioni che sono state date di *X* sono insoddisfacenti; ecc.), *B* prende coscienza del fatto che *X* può essere analizzata: egli inizia a studiare *X*.

e) L'analisi di *X* rivela, a determinati livelli di osservazione, che *X* svolge funzioni precedentemente sconosciute, o che *X* funziona in base a leggi, fattori o elementi prima ignoti o differenti da quelli prima supposti, o che *X* non può svolgere alcuna funzione.

f) La categoria *X* inizia così ad essere trasmessa da *B* e compresa da altri soggetti in questa nuova e più arricchita veste. La fortuna di tale diffusione dipenderà molto dalla forza logica e argomentativa che *B* saprà apportare[14].

Il ricercatore parte pertanto sempre da una categoria o da un concetto che è stato inizialmente costituito dalla mente di qualche essere umano. Fino a quando questa costruzione mentale risulta essere utile per la società degli uomini, essa viene impiegata in modo automatico, come se fosse uno strumento innato, messo a disposizione dalla natura. Quando essa però comincia a rivelarsi inaffidabile o inadeguata, l'automaticità dell'impiego tende a scomparire costringendo l'essere umano a prendere coscienza del problema[15]. Egli inizia pertanto a prenderla in esame per meglio precisarne le funzioni e i meccanismi di funzionamento – come è avvenuto ad esempio in fisica con le categorie di luce, forza, energia – o per sostituirla – come nel caso della categoria del flogisto. Attorno a quell'iniziale categoria o concetto, pertanto, viene ad erigersi nel tempo tutta una fitta rete di rapporti, i quali sono deter-

[14] Come evidenzia Bruschi, a seconda del contesto o ambito in cui si costituisce la produzione scientifica, si possono distinguere diverse livelli logici e argomentativi, «con una prevalenza di argomentazioni forti (deduttive e induttive) in quello della giustificazione, dialettiche in quello dell'accettazione, persuasive in quello della scoperta» (Bruschi, 1996: 41).

[15] Molti psicologi sostengono la tesi che la presa di coscienza sia un meccanismo che ci permette di affrontare e risolvere i problemi creati dalla rottura delle aspettative e che gli automatismi psichici non sono più in grado di superare. Cfr., ad esempio, Baars (1988), Gregory (1988), Oatley (1988), Shallice (1988b).

minati dai vari livelli di osservazione assunti di volta in volta nei suoi confronti[16].

4. *L'analisi della categoria di «arte»*

La categoria di arte e quelle ad essa associata – artista, bello, brutto, creatività, gusto, pubblico, stile – non sono certo immuni dal ciclo che abbiamo sopra descritto: lo testimonia la riflessione che su di esse è stata compiuta nel corso dei secoli e le varie accezioni che esse hanno di volta in volta assunto[17]. Tuttavia, il campo semantico imperniato sulla categoria di arte sembra particolarmente instabile rispetto agli altri campi. Se consideriamo ad esempio l'elevatissimo numero di definizioni che sono state date di arte[18], abbiamo un chiaro indice della difficoltà insite nella cattura del suo significato. Tale categoria sembra essere stata concepita appositamente per poter permettere e includere il massimo numero possibile di definizioni e di casi e, nel contempo, per non poter essere esaurientemente ed esaustivamente racchiusa in alcuna definizione[19].

In questo secolo, più che in tutti quelli che ci hanno preceduto, abbiamo assistito ad una continua e irrispettosa ridefinizione delle categorie di arte, artista, opera d'arte e dei loro ruoli. I principali responsabili di quest'attività sono stati senz'altro gli stessi artisti[20], anche se non è da sottovalutare il ruolo dei critici. Proprio questa continua messa in discussione dei ruoli e dei significati del-

[16] Negrotti (1997) osserva giustamente come il progressivo accrescersi della nostra conoscenza trovi comunque delle forti limitazioni sia verso l'«alto» che verso il «basso», vale a dire sia quando si tenti una sintesi delle molteplici prestazioni essenziali dell'esemplare, che quando si tenti di analizzare e definire tutti i suoi elementi costitutivi ultimi. Nel primo caso, infatti, ci imbatteremmo in un qualche livello di osservazione intrattabile, perché composto da sistemi infinitamente complessi e articolati di svariati livelli di osservazione; nel secondo caso, invece, ci troveremmo nella situazione opposta, ovvero nella difficoltà di decidere dove arrestare la nostra analisi e scomposizione in elementi ultimi dell'esemplare.

[17] Cfr. ad esempio Bodei (1995) e Tatarkiewicz (1976).

[18] Vedi ad esempio le 822 definizioni raccolte in Dorna (1994).

[19] Formaggio riassume questa duplice posizione nell'affermazione che «L'arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte» (Formaggio, 1981: 11).

[20] Per una rassegna, cfr. Tatarkiewicz (1976).

l'arte e dell'opera d'arte, ha contribuito a demolire definitivamente il mito dell'esistenza di un loro modello ideale e universale a cui ogni occorrenza con pretese artistiche dovesse univocamente conformarsi: dopo la comparsa dei movimenti avanguardisti del Novecento, non sarebbe mai più potuto esistere un riferimento o modello sicuro di arte in grado di fungere da pietra di paragone per la valutazione delle opere e per la loro consacrazione definitiva a vera arte.

Nel contempo, ciò ha sollevato la necessità di procedere ad una loro più approfondita analisi scientifica. Ecco allora il sorgere e fiorire degli studi sociologici sulla costruzione sociale della figura dell'artista, dell'opera e del pubblico[21]; degli studi psicologici sull'atteggiamento estetico, sulla percezione in arte, sulla creatività artistica, ecc.[22] Non bastava più infatti l'apporto di esteti, umanisti e critici, poiché esso, fondandosi quasi esclusivamente su parametri personali di giudizio estetico, si dimostrava inadeguato e insufficiente a garantire l'universalità della comprensione e della spiegazione delle nuove manifestazioni artistiche e dei casi estremi di arte offerti dal Novecento. Esso, inoltre, non bastava più perché molti dei miti, dei dogmi e dei criteri su cui si era fino ad allora fondato – quali, ad esempio, quelli dell'unicità dell'opera o del genio solitario – non riuscivano più a far fronte al dilagare e prosperare di forme e generi d'arte basati sulla riproducibilità tecnica e meccanica dell'opera o sulla partecipazione collettiva di più autori o artisti alla produzione artistica (si pensi, ad esempio, al genere cinematografico).

Tuttavia, anche l'approccio scientifico offerto dalla sociologia dell'arte, se considerato isolatamente, non può da solo soddisfare appieno l'esigenza di fornire un quadro completo ed esaustivo del fenomeno artistico. Disgiunto, infatti, da considerazioni di tipo estetico, esso non riesce a rispondere a quella domanda che già Marx si era posto, e cioè come sia possibile che l'arte e l'epica greca, pur essendo legate a certe forme di sviluppo storico ed economico, sappiano trasmettere ancora oggi piacere artistico.

Inoltre, come evidenziato dalla Bowler (1994), un approccio

[21] Cfr. Zolberg (1990).

[22] Cfr. Argenton (1996).

sociologico all'arte che, per timore di venire a patti con problemi di genere, forma, contenuto, estetica, rappresentazione ecc., escluda dall'analisi l'oggetto visibile della sua indagine, vale a dire l'opera d'arte, comporta almeno tre conseguenze negative. Innanzi tutto, fa cadere la descrizione stessa che la sociologia dell'arte dà di sé quando afferma di essere sociologia dell'*arte*: in tal caso infatti, essa diviene casomai sociologia delle occupazioni applicate al lavoro artistico. In secondo luogo, tale approccio pone in dubbio la pretesa della sociologia che l'opera d'arte sia un prodotto sociale: se l'opera d'arte è veramente determinata da fattori sociali ed ha una sua collocazione sociale, perché mai escluderla dall'indagine sociologica? In terzo luogo, una simile sociologia dell'arte non riuscirebbe a spiegare perché le forme e le pratiche culturali non siano un semplice riflesso di un mondo sociale già dato, ma facciano parte del processo costitutivo di quel mondo.

Per tali motivi, alcuni autori hanno auspicato che gli approcci scientifici all'arte (principalmente psicologici e sociologici) e quelli umanistici concorrano per fornire la più esaustiva e completa panoramica possibile del fenomeno[23]. Credo che la complementarità tra i due approcci trovi il suo punto centrale e di equilibrio nella figura dell'artista, sia esso inteso come singolo individuo o come collettività di individui. Come nota Bertasio:

> Se assumiamo che il rapporto di complementarità fra la dimensione soggettiva e quella sociale rappresenti un nuovo livello di osservazione del fenomeno artistico, diviene opportuno indagare come esso si esplichi di fatto nel lavoro degli artisti contemporanei, nelle sue modalità oggettivamente rilevabili, al fine di costruire teorie di più ampio raggio, soprattutto per quanto riguarda l'artista inteso come attore sociale (Bertasio, 1997: 14).

La posizione centrale che il «nuovo livello di osservazione» assegna all'artista, fornisce una garanzia contro il prevalere tanto dell'approccio sociologico, specie se di stampo marxista, quanto di quello umanista. Infatti, è possibile in tal modo salvaguardare contemporaneamente sia la precipua autonomia caratteristica dell'operare umano, che l'importanza che la società riveste per gli individui.

[23] Cfr. ad esempio Bertasio (1997), Bowler (1994) e Zolberg (1990).

È proprio ponendo una particolare attenzione sull'attività dell'artista, sul suo pensiero, sulle sue pratiche e modalità operative, che è possibile – per usare l'espressione della Zolberg – «mettere a fuoco l'arte» e così risolvere «l'aspetto più problematico dello studio sociologico delle arti». L'artista può essere considerato come il riproduttore per eccellenza della categoria e del concetto di «arte» in quanto riveste e incarna contemporaneamente il ruolo di teorizzatore e quello di realizzatore. Più del critico, del filosofo, dell'esteta e delle altre figure coinvolte nel processo artistico, egli teorizza e ragiona continuamente sul modo di fare arte, sulle finalità dell'arte, sul senso dell'arte; egli propone una sua concezione, un suo modello di arte. Egli, tuttavia, fa tutto questo con la sua opera e con la sua attività artistica. Pertanto, egli non solo riproduce in sé e con il suo operato la categoria di arte, sperimentando così le sue funzioni, scoprendone di nuove e conferendo un senso più ampio e articolato a tale categoria; ma, mediante la sua attività realizzatrice, funge anche da divulgatore della scoperta e della sperimentazione: egli propone al pubblico le sue scoperte e con esse lo influenza[24].

Nel contempo, l'artista usa anche strumenti, mezzi, materiali, idee che altri, prima di lui, hanno prodotto ed elaborato. Involontariamente, e talvolta inconsapevolmente, egli deve prendere a prestito e adottare oggetti, cose, pensieri e teorie già costituiti, formati, pronti. In tal modo, la sua attività – mentale, fisica, psichica, artistica – viene in parte determinata e condizionata da ciò che la cultura e la società gli mettono a disposizione, gli forniscono o gli impongono[25]. Inoltre, non bisogna sottovalutare l'importanza che il giudizio o il gusto del pubblico spesso, anche se non sempre, riveste per l'artista: questo fattore, infatti, può condizionare in modo rilevante le sue scelte e l'esistenza stessa di certe opere o di certi generi[26].

[24] Cfr. Bertasio (1996).

[25] Dufrenne (1981). Ben evidenziate le ragioni che contraddicono le pretese teoriche sull'assoluta autonomia dell'opera d'arte e dell'artista rispetto alla società. Tanto la posizione filosofica che pone l'accento sull'esperienza del creatore per il quale l'opera è unica, quanto l'approccio strutturale/semiologico per il quale l'opera rinvia solo a se stessa, devono infatti fare i conti sia con la società, che con la tradizione artistica, intesa questa come l'insieme delle opere che contribuiscono a costituire e formare la nostra cultura.

[26] Sull'importanza del ruolo del pubblico, cfr. Del Grosso Destreri (1992).

In tal modo, l'artista diviene per il ricercatore un vero e proprio laboratorio vivente che permette di osservare come determinazioni e determinanti possano operare nello stesso soggetto. Con la sua mente e con la sua attività, l'artista determina, crea, propone e concepisce opere, idee e stili che il pubblico e la società assorbono e adottano; egli però, a sua volta, è anche determinato nella sua attività da fattori che gli sono indipendenti. L'artista e la sua attività possono quindi assumere il valore sia di variabile indipendente che di variabile dipendente. In questa doppia veste, egli diviene il luogo deputato per eccellenza alla costituzione, fondazione ed edificazione dei confini della categoria e del concetto di «arte».

In quanto variabile indipendente, l'artista riproduce la categoria di arte usando il suo personalissimo pensiero e la sua personalissima attività mentale e percettiva, vale a dire il suo peculiare modo di combinare e correlare le cose. Come abbiamo visto, la riproduzione è uno degli strumenti privilegiati nell'espansione e nello sviluppo della nostra conoscenza, in quanto permette di scoprire nuove funzioni dell'esemplare e di determinare con maggiore accuratezza quali siano le cause originanti le prestazioni dell'esemplare. L'artista, riproducendo con la sua attività la categoria di «arte», attualizzandola e realizzandola quotidianamente, ne ridefinisce continuamente i confini e ci permette di comprenderla con sempre maggiore precisione. Ciò avviene grazie al fatto che egli, da una lato, sa attribuire a sempre nuovi oggetti ed esemplari sia la funzione estetica, sia le funzioni a questa tradizionalmente correlate – ironica, comica, burlesca, tragica, epica, lirica, farsesca, ecc. –, sia anche altre funzioni; dall'altro, sa smascherare false ipotesi, illusioni e conoscenze sull'arte e sulle cause che la originano. L'arte del Novecento, ad esempio, è un chiaro esempio della capacità degli artisti di scoprire e mostrare quante svariate funzioni gli oggetti possano svolgere. Contemporaneamente, essa testimonia ampiamente contro ogni accademismo e conoscenza preconfezionata o preconcetta sull'arte: qualsiasi cosa può divenire arte, dall'orinatoio capovolto da Duchamp alla merda in scatola di Manzoni. Non vi è oggetto che non possa rivestire la funzione estetica o funzioni a questa correlate o funzioni diverse da quelle per cui l'oggetto è stato originariamente concepito; non esistono elementi, colori, suoni o parole privilegiati per fare e produrre arte;

non esistono tecniche superiori alle altre; non vi sono procedure che possano univocamente garantire un positivo esito artistico. L'artista innova così la categoria e il concetto di arte, determinandone di volta in volta i nuovi confini: come ci insegna infatti la Teoria dell'Artificiale, ogniqualvolta venga riprodotta una data prestazione di un esemplare impiegando mezzi, materiali e procedure diversi da quelli che costituiscono l'originale, inevitabilmente si dà vita ad un oggetto che, globalmente, possiede caratteristiche e prestazioni diverse dall'esemplare e che da questo si differenzia e allontana in modo inesorabile.

In quanto variabile dipendente, l'artista spesso elabora, combina, mescola e rapporta materiali, immagini, suoni e idee che altri hanno approntato, prodotto e costruito. Eredita così e si deve confrontare con tutta una serie di gusti, proprietà, attributi e qualità che gli impongono dei precisi limiti operativi e che, conseguentemente, condizionano la costituzione e fondazione dei confini della categoria di «arte».

Ecco allora presentarsi al ricercatore la possibilità di «mettere a fuoco l'arte» proprio grazie ad uno studio sulla figura dell'artista, sul suo pensiero, sul suo modo di concepire, elaborare e realizzare l'arte, sulla sua attività e sul risultato della sua attività: le sue opere[27]. Tale studio consente di porre in evidenza, da un lato, i meccanismi che stanno alla base della creatività e del fare artistico e determinano il costituirsi ed evolversi del senso dell'arte, e, dall'altro, gli automatismi che condizionano l'artista e, di conseguenza, la formazione della categoria di «arte». Su questi meccanismi e automatismi di base si articola la vita dell'arte e dell'artista. Con il cambiare dei periodi e delle epoche, cambiano gli elementi e le componenti sui quali tali meccanismi devono operare, ma i meccanismi di base rimangono sempre gli stessi per tutti gli esseri umani: questi meccanismi, infatti, sono determinati, in ultima analisi, dal comune sostrato fisico e biologico che accomuna tutti gli uomini. La comunanza ed invarianza di tali mecca-

[27] Anne Bowler, nel saggio già citato, privilegia quale oggetto d'analisi l'opera d'arte rispetto alla figura dell'artista. Tale scelta si rivela spesso essere l'unica praticabile; ritengo tuttavia per le ragioni sino ad ora esposte che, laddove sia possibile, sia indispensabile e necessario integrare le informazioni ricavabili dalle opere con quelle direttamente ottenibili dagli artisti stessi, dalle loro testimonianze e dai loro scritti.

nismi è testimoniata dal fatto che tutti noi capiamo ciò che qualcuno intende dire quando afferma: «Questa è un'opera d'arte», o «Quest'opera è bella»; la singolarità e variabilità degli elementi e delle componenti che vengono elaborati con questi meccanismi è invece testimoniata dal fatto che non sempre e non tutti siamo d'accordo sul fatto che quell'opera sia bella o che sia arte.

Lo studio e l'analisi di questi meccanismi permette di definire quali siano le leggi fondamentali che governano l'attività artistica. Come ho cercato di dimostrare altrove[28], ritengo che sia possibile ricondurre i meccanismi implicati nella creazione e nel fare artistico – e, specularmente, nella fruizione estetica – ad un unico algoritmo mentale comune a tutti gli esseri umani: un algoritmo che viene attivato ogniqualvolta si abbia l'intenzione di operare con fini artistici o quando si assuma l'atteggiamento estetico. Gli elementi costitutivi essenziali su cui si fonda questo algoritmo sono l'*inquadramento* e il *modulo ritmico*: le sequenze operative da essi richieste e previste rappresentano le invarianti dell'attività artistica ed estetica; gli elementi che di volta in volta vengono processati da queste sequenze sono le variabili che determinano la molteplicità ed eterogeneità dei gusti, degli stili, dei generi artistici e dei ritmi.

5. *Considerazioni finali*

Concludo questo lavoro con alcune osservazioni e considerazioni sui problemi metodologici che l'analisi dell'attività dell'artista, del suo pensiero, dei suoi metodi e delle sue pratiche può comportare per il sociologo dell'arte.

Abbiamo, innanzi tutto, un problema di tipo tecnico. Se l'analisi può agevolmente essere compiuta con gli artisti viventi, essa tuttavia lo è senz'altro di meno con quelli scomparsi: in questo caso, ci si deve infatti basare solo sui documenti scritti disponibili, sulle eventuali interviste radiofoniche o televisive, o sulle testimonianze indirette, se non, addirittura, solo sulle opere.

[28] Cfr. Marchetti (1997a), dove propongo un'analisi dell'atteggiamento estetico e delle operazioni coinvolte nell'attività artistica. Per la verifica empirica di una parte delle ipotesi da me sostenute, vedi Marchetti (1997b).

In secondo luogo, abbiamo un problema teorico. Quale criterio adottiamo per definire chi sia e chi non sia un artista? Il dilemma sollevato dalla Zolberg: «mettere a fuoco l'arte è l'aspetto più problematico dello studio sociologico delle arti» viene qui riproposto nella versione: «mettere a fuoco l'artista è l'aspetto più problematico dello studio sociologico delle arti». Ci ritroviamo quindi apparentemente al punto di partenza. Dico apparentemente perché, in effetti, disponiamo già di alcuni strumenti, più o meno istituzionalizzati e ufficialmente riconosciuti, che ci indirizzano nella ricerca. Sono tali, ad esempio, i cataloghi e gli annuari, gli studi critici e storici, le monografie, le liste degli iscritti alle varie accademie o corsi d'arte. Certo, sono pienamente d'accordo con il fatto che non basti pagare una sottoscrizione ad un annuario o l'iscrizione ad una scuola d'arte per poter acquisire e meritare immediatamente il titolo di artista. Resta però il fatto che anche una semplice iscrizione può rappresentare e denunciare un'intenzione: l'intenzione di fare arte. Ed è proprio la supposta o presunta presenza di questa intenzione e della volontà di assumere uno specifico atteggiamento che ci autorizza e spinge a condurre l'indagine su quel campione che tale intenzione e volontà ha dichiarato.

Mi si potrebbe obiettare che i «veri» artisti sono ben altri – ad esempio, i grandi della storia dell'arte, quali Michelangelo, Van Gogh, Leonardo – e che solo il loro parere e le loro idee sono quelle valide per rappresentare e definire il concetto di arte. Essi hanno senz'altro più voce in capitolo di tanti altri, anche perché hanno determinato mode e gusti, contrassegnato periodi e epoche, imposto stili e modelli. Tuttavia, non bisogna a mio avviso dimenticare e tralasciare anche gli altri artisti o i cosiddetti artisti «minori» (ma facciamo ben attenzione a questo «minori»: per chi sono «minori»? Forse, per la critica e per gli storici? E che validità ha il giudizio di critici e storici? E, soprattutto, chi e con che modalità dà validità al giudizio di critici e storici?). Infatti, anch'essi condividono con i più grandi e famosi artisti le facoltà, tutte umane, di assumere l'atteggiamento estetico e di operare con intento artistico. Il fatto poi che essi non riescano a raggiungere gli stessi risultati dei grandi maestri, non toglie nulla all'importanza che tali facoltà rivestono per una ricerca sul fenomeno artistico: il valore e la qualità del risultato che si ottengono svolgendo una certa atti-

vità, non vanno confusi con le modalità che costituiscono e contraddistinguono tale attività[29].

L'intento di operare con fini artistici e l'atteggiamento estetico rappresentano le condizioni che permettono al concetto e alla categoria d'arte di prendere vita e formarsi. Il ricercatore deve indagare quali siano le costanti e le invarianti che danno vita a, e costituiscono, tali condizioni; egli deve analizzare queste costanti in tutte le loro manifestazioni e occorrenze, al fine di descriverle e definirle con la maggiore precisione e accuratezza possibili. Queste costanti si manifestano ogniqualvolta un qualsiasi uomo, sia egli un grande artista o un «minore», sia egli iscritto ad una scuola d'arte o completamente a digiuno di pratica artistica, assuma l'atteggiamento estetico o decida di operare con intento artistico. In teoria, pertanto, il ricercatore, se volesse essere il più preciso e scrupoloso possibile, dovrebbe analizzare e tenere in considerazione anche i casi di individui che non si professano o dichiarano artisti. In pratica, per un evidente principio di economia ed efficienza operativa, egli può prendere in considerazione solo i casi più significativi, vale a dire quelli rappresentati da chi professa l'attività di artista.

[29] Così si esprime al riguardo Raymond Williams: «Tutte le opere d'arte sono generalmente il risultato della stessa attività, degli stessi *tipi* di abilità che produssero *Lear*, il *Sunflower* di Blake o la *Pietà* di Van der Weyden. La diversità di valore non prova una pratica o un'intenzione diverse, specialmente dal momento che non esistono solo la grande arte e l'arte deteriore, ma infinite varietà che non consentono nette demarcazioni» (Williams, 1961: 60).

Riferimenti bibliografici

ARGENTON A., 1996, *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Raffaello Cortina, Milano.

BAARS B.J., 1988, *A cognitive theory of consciousness*, Cambridge University Press, Cambridge.

BERTASIO D., 1996, *Studi di sociologia dell'arte. L'esperienza estetica fra rappresentazione e generazione di artificiale*, Franco Angeli, Milano.

– (a cura di), 1997, *Professione Artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura,* Clueb, Bologna.

BODEI R., 1995, *Le forme del bello,* Il Mulino, Bologna.

BOWLER A., 1994, «Methodological Dilemmas in the Sociology of Art», in CRANE D. (a cura di), *Sociology of Culture*, Blackwell, Cambridge Mass.

BRUSCHI A., 1996, *La competenza metodologica. Logiche e strategie nella ricerca sociale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

CORNOLDI C., 1995, *Metacognizione e apprendimento*, Il Mulino, Bologna.

DAMASIO A.R., 1994, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Grosset/Putnam, New York; trad. it., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.

DEL GROSSO DESTRERI L., 1992, *Letterature e società. Ricognizioni ed esplorazioni sociologiche con note su altre arti*, Franco Angeli, Milano.

DORNA S., 1994, *Che cos'è l'arte? 822 definizioni di qualcosa d'indefinibile*, Allemandi, Torino.

DUFRENNE M., 1981, «Arte e società», in DUFRENNE M., FORMAGGIO D. (a cura di), *Trattato di estetica. 2. Teoria*, Mondadori, Milano.

FORMAGGIO D., 1981, *Arte*, Mondadori, Milano.

GREGORY R.L., 1988, «Consciousness in science and philosophy: conscience and con-science», in MARCEL A.J., BISIACH E. (a cura di), *Consciousness in Contemporary Science*, Clarendon Press, Oxford.

GUERRA G., 1997, *Mente e scienze della vita. Un'introduzione alla psicologia*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

MARCHETTI G., 1997a, *La macchina estetica. Il percorso operativo nella costruzione dell'atteggiamento estetico,* Franco Angeli, Milano.

–, 1997b, «Arte, Artista, Bello, Creatività, Estetica: come li concepiscono gli artisti contemporanei?», in BERTASIO D. (a cura di), *Professione Artista. Un'indagine sociologica sulla creatività in pittura,* Clueb, Bologna.

NEGROTTI M., 1990, *Per una teoria dell'artificiale*, Franco Angeli, Milano.
–, (a cura di) 1995, *Artificialia. La dimensione artificiale della natura umana*, Clueb, Bologna.
–, 1996, *L'osservazione musicale. L'artificiale tra soggetto e oggetto*, Franco Angeli, Milano.
–, (1997), «Il terzo stato del reale», «Technology Review», 103-104: 24-33.
OATLEY K., 1988, «On changing one's mind: a possible function of consciousness», in MARCEL A.J., BISIACH E. (a cura di), *Consciousness in Contemporary Science*, Clarendon Press, Oxford.
SHALLICE T., 1988a, *From Neuropsychology to Mental Structure*, Cambridge University Press, Cambridge.
–, 1988b, «Information-processing models of consciousness: possibilities and problems», in MARCEL A.J., BISIACH E. (a cura di), *Consciousness in Contemporary Science*, Clarendon Press, Oxford.
SMELSER N.J., 1976, *Comparative Methods in the Social Sciences*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs; trad. it, *La comparazione nelle scienze sociali*, il Mulino, Bologna 1982.
TATARKIEWICZ W., 1976, *Storia di sei idee*; trad. it., Aesthetica, Palermo 1993.
VACCARINO G., 1974, *La mente vista in operazioni*, G. d'Anna, Messina-Firenze.
–, 1988, *Scienza e semantica costruttivista*, Clup, Milano.
VICARIO G.B., 1997, «Il tempo in psicologia», «Le scienze», 347: 43-51.
WEBER M., 1919, *Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf*, Duncker & Humblot, Berlin; trad. it., *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, Torino 1994.
–, 1922, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen; trad. it., *Il metodo nelle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1994.
WILLIAMS R., 1961, *The Long Revolution*, Chatto & Windus, London; trad. it., *La lunga rivoluzione*, Officina Edizioni, Roma 1977.
ZAMBELLONI F., 1995, «La metamorfosi dell'"esemplare"», in NEGROTTI M. (a cura di), *Artificialia. La dimensione artificiale della natura umana*, Clueb, Bologna.
ZOLBERG V.L., (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it., *Sociologia dell'arte*, il Mulino, Bologna 1994.